Paul Ardenne

Un arte contextual

Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación

CENDEAC
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
Y ESTUDIOS AVANZADOS DE
ARTE CONTEMPORÁNEO

AD LITERAM

Colección dirigida por:
Pedro A. Cruz Sánchez
Miguel Á. Hernández-Navarro

Región de Murcia
Consejería de Educación y Cultura
Murcia Cultural, S.A.

FUNDACIÓN CAJAMURCIA

UN ARTE CONTEXTUAL
Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación

---

Título original:
Un art contextuel, Flammarion, 2002

ISBN: 84-96299-40-6
Depósito legal: MU-200-2006
Edita: Azarbe, S.L.
C/ Azarbe del Papel, 16 bajo
30007 Murcia

Para Ami Barak

Índice

Prólogo

"El arte contextual recurre a unos enunciados ocasionales. Por lo tanto dichos enunciados no son descripciones del tipo de aquellas mediante las cuales procedía el arte tradicional."
Jan Swidzinski
El Arte como arte contextual

En un principio, el lector –incluso el entendido- se hará esta pregunta: ¿qué es el arte "contextual"? Llevado por la curiosidad, quizás consulte un diccionario que recopile los distintos movimientos estéticos a lo largo de la historia del arte moderno y contemporáneo que, como sabemos, son muy numerosos. Previsible decepción. ¿El arte "contextual"? Ninguna mención para constatar su existencia. O sí, tal vez, pero de una manera más que discreta. En 1976 el artista polaco Jan Swidzinski publica su manifiesto *El Arte como arte contextual*. Una formulación aislada relativa a una obra específica (la suya), que hace referencia, en este caso, a una realidad artística ya muy desarrollada en los hechos pero poco mediatizada (1).

Al igual que la función crea el órgano, ocurre a veces que ciertas realidades nuevas o muy evolutivas incitan a enriquecer el vocabulario. Es el caso, en el campo de la creación en artes plásticas, del arte "contextual". El arte nos había acostumbrado a aparecer bajo la forma de cuadros, de esculturas o incluso de objetos cotidianos en la línea del *ready-made*. Muchos artistas, desde los inicios del siglo xx, rechazan en

bloque estos soportes o estos recursos. Estábamos invitados a contemplar el arte en unos lugares identificados, emblemas del poder económico o simbólico, tales como la galería de arte o el museo. Muchos artistas van a abandonar estos perímetros sagrados de la mediación artística para presentar sus obras, unos en la calle, en los espacios públicos o en el campo; otros en los medios de comunicación o algún otro lugar que permita escapar a las estructuras instituidas. El arte, incluso en su momento moderno, tenía tintes de idealismo, tomaba como objetivo el arrancar al espectador de las bajezas terrenales. Muchos artistas, dando la espalda al arte por el arte o al principio de autonomía, reivindican entonces la puesta en valor de la realidad bruta. Para éstos, herederos del realismo histórico (en primer lugar, el de Courbet), el arte tiene que ir ligado a las cosas de todos los días, producirse en el momento, en relación estrecha con el "contexto", precisamente.

Bajo el término de arte "contextual" entenderemos el conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (*happenings* en espacio público, "maniobras"), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (*performances* de calle, arte paisajístico en situación...), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo. Nacidas en su mayoría a principios del siglo XX, durante el cual conocerán un desarrollo constante y una expresión proteiforme, estas fórmulas artísticas son, en un principio, sorprendentes. Muy a menudo, el sentido común les deniega incluso la cualidad de "creaciones" y más aún "artísticas". Un artista, a la manera de un objeto, se expone en la calle (Gerz, Arnatt...), otro artista va rodando una bola de papel y charla con los transeúntes (Pistoletto); otro, parte una casa por la mitad en un lejano suburbio (Matta-Clark), o realiza un observatorio (Boezem) o le pide, a través de la prensa, al lector de un diario que le mande su opinión sobre cómo anda el mundo (Fred Forest); otro elige una función que se asemeja en muchos puntos a la de un mediador cultural (Filliou), y otro a la de un empresario del sector económico (Latham)... Ninguno, evidentemente, reproduce el esquema habitual según el cual

nos representamos al artista. Todos, sin embargo, se inscriben en una auténtica creación. Su concepción del arte, del papel del artista, se aparta de la concepción común y la diferencia es profunda, ontológica. Pues esta vez, para el artista, se trata de que la creación, como prioridad, se haga cargo de la realidad antes que trabajar del lado del simulacro, de la descripción figurativa o de jugar con el fenómeno de las apariencias.

El "contexto" consigna el léxico, designa el "conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho". Un arte llamado "contextual" opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales. En vez de dar a ver, a leer, unos signos que constituyen en el modo del referencial tantas "imágenes", el artista "contextual" elige apoderarse de la realidad de una manera circunstancial, como lo dice Guy Sioui Durand, la obra se realiza "en contexto real", de manera "paralela" a las otras formas de arte más tradicionales (2). El universo de predilección y de trabajo del artista se convierte en universo en sí, a la vez social, político y económico. Un universo *a priori* familiar, cercano en todo caso e inmediato, en el que su acción va a revelarse tan afirmativa y voluntarista (ocupar el terreno sin el aval de nadie) como prospectiva y experimental (apoderarse de la realidad también es descubrirla, adaptándose a ella la obra de arte). Sabiendo que la relación del artista "contextual" con la realidad puede ser, a propósito, polémica. Jugamos con los signos públicos (la señalización, los carteles, las perspectivas...), mezclamos las cartas, ponemos en escena posturas incoherentes, hasta engendrar a veces un arte en desfase y de efectos inesperados que llega a remover la realidad (arte "inorgánico", arte furtivo, etc.)

La posición del arte "contextual", en resumen: poner a buena distancia representaciones (el arte clásico), desviaciones (el arte de espíritu duchampiano), perspectiva autocrítica donde el arte se considera y se diseca a sí mismo, de manera tautológica (el arte conceptual). Su apuesta: hacer valer el potencial crítico y estético de las prácticas artísticas más enfocadas a la presentación que a la representación, prácticas propuestas en el modo de la intervención, aquí y ahora. Ahí donde el realismo histórico, en el siglo XIX, no había podido arrancarse a la

costumbre de la representación, el arte "contextual", que lo prolonga, quiere, por su parte, encarnarse. A través de él muchas preguntas se ven planteadas, todas relativas a las contingencias de la vida presente: ¿qué es exactamente la "realidad"?, ¿es esta suma de circunstancias? ¿Puede el artista estar en fase con ella? ¿Es posible una estetización viable de la política, de la economía, de la ecología, de los medios de comunicación...? Tantos interrogantes que nos seguirán atormentando durante mucho tiempo, sin lugar a dudas, pero a los cuales este tipo de creación da respuestas diferentes a las del enfoque artístico clásico.

I

Un arte "contextual", o cómo anexionar la realidad

Happenings públicos, "maniobras", *Street Art Performance, earthworks,* creaciones en red y Net Art , creaciones participativas o que son muestra de la "estética relacional", foros políticos animados por artistas, empresas económicas creadas en nombre del arte... Todas estas fórmulas, que vulgariza el siglo XX, pueden, por varias razones, estar ubicadas en el apartado del arte "contextual". Si son de naturaleza distinta, si sus objetivos pueden no concordar y sus destinos respectivos diferir, sin embargo todas encuentran una coherencia de conjunto, inmediatamente enfocadas desde la perspectiva de la adhesión al principio que las funda: la *realidad.* Y todas tienen esta característica, que las acerca y las federa: la primacía otorgada al "contexto".

La primera cualidad de un arte "contextual" es, por lo tanto, su indefectible relación con la realidad. No sobre el modo de la representación, característica del artista antes llamado "realista", que busca en el mundo que lo circunda, los temas de creaciones plásticas de los que hará como mucho unas imágenes y cuyo destino permanece pictórico. Sino más bien sobre el modo de la co-presencia, en virtud esta vez de una lógica de implicación que ve la obra de arte directamente conectada a un sujeto que pertenece a la historia inmediata. ¿Se trata de hacer valer un arte de contenido político? El artista baja al ruedo: se apodera de la calle, de la fábrica, de la oficina. ¿Un arte del paisaje? El artista

mismo se introduce en el paisaje físicamente para trabajarlo y modificarlo. ¿Un arte relacionado con la economía? El artista se convierte en hombre de negocios. ¿Un arte habitado por un impulso de animación social? El artista se convierte en productor de acontecimientos.

Contexto

Un arte llamado "contextual" –a saber, esta creación artística que difiere, por su naturaleza, su contenido y su espíritu, de vectores de expresión más tradicionales, tales como el cuadro, la escultura. ¿Pero, además? Las prácticas como el arte de intervención, el arte comprometido de carácter activista, el arte in situ (1), la creación colectiva o también distintas *manierae* artísticas desarrolladas en un marco no artístico, tributarias del mundo material y del entorno más concreto.

En materia de creación artística el periodo histórico reciente habrá consagrado el desarrollo de una relación renovada entre el arte y el mundo. La "realidad" se convierte en polo de interés corriente, en un tema de atracción. Para el diccionario, es del dominio de la "realidad" todo lo que tiene "el carácter de lo que es real, de lo que no sólo constituye un concepto sino una cosa" (2). Lo que es real, que consideramos como un elemento (una realidad) o el conjunto (la realidad), se opone por lo tanto a lo aparente, a lo ilusorio, a lo ficticio. La "realidad", más allá del universo de la "cosa" es también lo que es actual y relativo, más que al presente, al devenir y al fenómeno, a la imbricación de los hechos, continuamente re-actualizada, al mundo que se desarrolla. Efectividad, por una parte (lo que es), actualidad, por otra parte (lo que se hace): entendida de esta manera, la "realidad" para los modernos se convierte en una preocupación artística, mientras que el artista que se apodera de ella, rechazando cualquier forma de simulacro, valoriza, a la misma vez, la noción de presencia activa y unas prácticas de arte anti-idealistas, realizadas en la inmediatez, en el corazón del universo concreto. El "contexto" -hablemos de él- designa el "conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho", circunstancias que están ellas mismas en

situación de interacción (el "contexto" etimológicamente es "la fusión", del latín vulgar *contextus*, de *contextere*, "tejer con"). Un arte llamado "contextual" agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de "tejer con" la realidad. Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que lo lleva a abandonar las formas clásicas de representación (pintura, escultura, fotografía o video, cuando están utilizadas como únicas fórmulas de exposición) y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real. Para el artista se trata de "tejer con" el mundo que lo rodea, al igual que los contextos tejen y vuelven a tejer la realidad. Lejos de ser sólo una ilustración y una representación de las cosas, lejos de hablar sólo de sí mismo en un planteamiento tautológico, lejos de hacer de lo ideal su religión, el arte se encarna, enriquecido al contacto del mundo tal y como va, nutrido, para bien o para mal, de las circunstancias que hacen, deshacen, hacen palpable o menos palpable la historia. Como lo escribe Daniel Buren, partidario del arte *in situ* (creado en función del lugar de su exposición e interdependiente de éste): "Pido que se preste mucha atención al contexto. A todos los contextos. A lo que permiten, a lo que rechazan, a lo que esconden, a lo que ponen de relieve" (3). Este afán de vigilancia, como podemos imaginar, no es de naturaleza paranoica en el sentido en el que el artista podría temer ser el juguete de una situación. Una atención semejante atestigua más bien un posicionamiento decidido. La realidad, dice el artista que ha vuelto de la tentación del ideal o del formalismo, también es cosa mía.

Cada vez más sensible conforme avanza el siglo XX, reivindicada de manera abierta a partir de los años sesenta, esta preocupación que expresan numerosos artistas por el contexto es consecutiva de un distanciamiento progresivo del "mundo del arte", entendido en su acepción clásica. El universo de la galería, del museo, del mercado, de la colección se ha convertido para muchos creadores en demasiado estrecho, demasiado circunscrito, por lo que es un impedimento a la creatividad. De ahí la elección de un arte circunstancial, subtendido por el deseo de abolir las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de la obras. En el sentido decisivo, lo adivinamos, de la inmediatez, de la

relación más corta posible entre el artista y su público. Si el arte arcaico se aplicó a darle forma al pensamiento simbólico, si el arte clásico se lanzó sin medida en la búsqueda de una expresión que tendía a dominar lo visible y a reglamentarlo, si el arte moderno se realiza en su tiempo en la libertad creadora, corriendo a veces el riesgo del solipsismo (hacer de la creación una producción autónoma hasta en su significado), el arte que ha tomado el relevo será mejor definido por la preocupación de la contextualidad. El arte "contextual" deja el territorio del idealismo, le da la espalda a la representación, pretende sumergirse en el orden de las cosas concretas. En términos morfológicos, la atención que prestamos al mundo, tal y como es y tal y como lo vivimos, se traduce por la emergencia de prácticas artísticas que rompen con el uso: desde el arte de intervención y de denuncia hasta las estéticas participativas de todo tipo. En 1972 el artista inglés Gustav Metzger, especialista en las fórmulas de intervención en el medio urbano, señala que el recurso a un arte en contexto real supone la revocación de la concepción clásica del artista: "La cuestión de si las obras que he expuesto son arte o no, me importa poco. Finalmente estaría bastante contento de que no sea arte" (4). Más que un ceremonioso de las formas, el artista, figura ahora implicada, se transforma en actor, personalidad cuya acción es a la vez activista y crítica –personalidad "incidente"(5), dice otro artista británico, John Latham- y cuya posición, más social que retraída en el estudio, se quiere a la vez comprometida, perturbadora y vigilante: el que "vigila los hechos y escucha los ruidos", hablando de nuevo como Latham, no necesariamente para adherirse en el instante, sino para promover una acción anclada en una realidad a la que el artista se acerca y que analiza minuciosamente.

La apropiación artística de la "realidad": algunos repasos

Definir la naturaleza del arte "contextual" ocasiona numerosos problemas: ¿Cómo el artista entiende la "realidad", esta suma de circunstancias en la que pretende operar utilizando una creación relacionada con ella? ¿Está el artista de acuerdo con ésta? ¿Existe una estetización posible y pertinente de la vida material? ¿El arte, una vez hecho "contextual" no se expone al riesgo de confundirse con su objeto y el artista, por su parte, al de mezclarse con otros actores del paisaje social de los que ya no se distinguiría?

En términos de perspectiva histórica, estos interrogantes no son específicos del siglo XX y no aparecen en un primer plano sin antecedentes. El arte "contextual", desde un punto de vista seminal, es heredero del realismo y de su cuestionamiento sobre la representación de lo real. Conocemos la famosa fórmula de Gustave Courbet que causó un escándalo en 1861, "El fondo del realismo es la negación del ideal" o aún algunos años antes, a propósito del *Atelier*, "Es el mundo quien viene a mi casa a que lo pinte" (6). Courbet, si bien redacta en solitario el *Manifiesto del realismo*, no es en cambio el único que le da validez desde esa época al arte decretado "realista", es decir, según sus términos, "Capaz de traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de su época" y empujado por el afán imperioso de "hacer arte viviente". Si no existe una escuela realista en sentido estricto, el realismo es, sin embargo, una problemática entonces corriente que preocupa a muchos pensadores, empezando por Edmond Duranty (revista *Réalisme*, 1857) y Jules Champfleury (*Réalisme*, recopilación de textos críticos), o también un teórico de la revolución social tan eminente como Pierre-Joseph Proudhon (*De l'art et de sa destination sociale*, póstumo 1865). Los partidarios del realismo tienen un referente unitario, la concordancia. Para ellos el arte ha de ser el espejo de la época, acceder a un estatus "moderno" -lo eterno pero también lo efímero, según Baudelaire-, dar cuenta de las transformaciones potentes impuestas al hombre por la sociedad industrial en pleno crecimiento. Consideraciones que no carecen de segundas intenciones políticas, como podemos adivinar, a menudo socialistas. Así, para Champfleury, el arte tiene que trabajar en la "reconciliación" entre los hombres y entre el hombre y la sociedad, su meta suprema.

Este medio favorable a una "puesta en arte" de la realidad está en el origen de múltiples refundiciones del concepto de arte. Courbet, a quien

no le faltan teorías, crea el concepto de "alegoría real" y hace de la pintura una cita animada de la realidad. "La alegoría real", comenta Harry Levin, es aquí la del artista que hace su autorretrato, del que el mundo es el estudio y el estudio el mundo, cuyos símbolos son realidades y cuya ideología es su arte (7). La noción misma de artista evoluciona en el sentido del individualismo. Del mismo Courbet que pudo decretar ser su "propio gobierno", Baudelaire dice, en su estudio de la Exposición Universal de 1855, que libra "la guerra a la imaginación (...) en beneficio de la naturaleza exterior positiva inmediata". Entronización por el poeta de *Las Flores del Mal* del artista militante. Éste, además de pintar, quiere ser portador de concepciones, actitud que lo asimila a un teórico. Estas concepciones, en el caso de Courbet, hacen de él un defensor de la inmanencia (el arte es para este mundo, tiene que preocuparse de lo que en él ocurre, sea cual sea su trivialidad) si no un actor espontaneista (el artista reacciona a lo real, lo padece menos de lo que él le impone una visión personal, concreta y transformadora). En esta figura del artista *new model* que es el realista, evidentemente estaremos tentados de reconocer la emanación secularizada del "pintor de la vida moderna", tan querido por Baudelaire, un artista que ha abandonado sin grandes penas el estatus de demiurgo (*Le peintre de la vie moderne*, 1863). Su arte, el realista lo inscribe sin estados de ánimo, en el campo terrestre y en el presente histórico, lejos de la idealización que alimentaba el espíritu clásico (ideal winckelmanniano de hacer "griego puro", tal y como lo preconizaba David). El realismo vuelve a poner el arte sobre su base, al igual que la filosofía de Marx pretende volcar las jerarquías establecidas y hacer que el cielo baje a la tierra. El artista realista instila en la práctica artística, así como lo subraya de nuevo Baudelaire a propósito del cantante y revolucionario de Lyon, Pierre Dupont, un imperativo "de moral y utilidad". Cuestionamiento de la credibilidad otorgada al arte por el arte y preeminencia de un arte arrancado al idealismo, dedicado por completo al hombre "real", cuya auténtica vida está aquí abajo y cuyas preocupaciones son de orden concreto. William Morris, incansable defensor del artista como artesano, se hace eco de tales posiciones en su famosa conferencia "El arte en plutocracia" (Oxford, 14 de noviembre de 1883):

"Todo arte, incluso el más grande, está influenciado por las condiciones de trabajo de la masa de la humanidad; es irrisorio y vano pretender que el arte, aun el más intelectual, es independiente de estas condiciones generales" (8)

Proudhon, en su *Philosophie du progrès* (1853), apuntaba que «No hay para el arte y no puede haber realmente más que dos épocas: la época religiosa o idólatra, de la que Grecia proporciona la más alta expresión y la época industrial o humanitaria, que parece empezar apenas". El trazo, sin lugar a dudas, es esquemático y en parte discutible (podemos matar a Dios, esto, sin embargo, no hace desaparecer lo religioso; en cuanto a la religiosidad, cambia de naturaleza, de ídolos y de objetivos). Desde el punto de vista algo lapidario de Proudhon retendremos una evolución del destino de la actividad humana, al menos en occidente: los tiempos modernos confirman una secularización y una desacralización siempre más marcadas y, en contrapartida, un interés cada vez más claro por el materialismo. Este cambio profundo de la conciencia occidental en beneficio del materialismo explica el advenimiento del realismo, sin duda inconcebible en el marco que habría proporcionado (para utilizar el término de Proudhon) la "única época religiosa". Ocurre lo mismo con el arte "contextual": al haber llegado tarde en la historia del arte, éste pretende en primer lugar dar cuenta del hombre en su marco material de existencia. Esta forma de arte es inconcebible, mientras que no sea enterrada una cierta concepción del arte, la que se ve nutrida por las preocupaciones de belleza, de ilusión, de artificio y de espectáculo; entierro, caducidad que, lo sabemos, no se han hecho en un día. El realismo, en este caso, ha permanecido mucho tiempo en un estado intermedio, preocupado por la "materialidad" del mundo (con, como temas predilectos, lo cotidiano, la banalidad, el trabajo, la condición humana...), pero tratándola de un modo que sigue siendo el de la representación. Esta fase de vacilaciones se caracteriza por una potente ilusión que otorga poderes a la expresión figurativa objetivista. Por sugestivas que sean las obras que dejan tras ellos, los realismos pictóricos o fotográficos de la primera mitad del siglo XX, están tan penalizados

por esta limitación, por su suscripción a la estetización –y pensamos, en este momento, con todo el derecho, en la *Neue Sachlichkeit* alemana, en las corrientes realistas europeas, en su diversidad local, en la *Ash Can School*, en el regionalismo y en el muralismo en América, sin olvidar los realismos caricaturales de esencia totalitaria en la URSS o en la Alemania nazi. El punto común a estas diferentes expresiones de esencia realista es representar lo humano en su medio de vida. Precisando que esto no es más que "representar", producir imágenes. Las imágenes y la realidad –tratarían las primeras con circunspección de la segunda- se acoplan rara vez de manera sistemática.

Desbordar el arte hecho para la visión

Partiendo del principio de que las artes plásticas están destinadas en primera instancia para la vista, la manera con la que se presentan al ojo del espectador compete a una política de los sentidos, mejor dicho, a una política a secas. El término *expositio* (siglo XI) designa la "mise en vue", la cual está subtendida por el carácter político de la exposición, esta publicidad, rara vez desinteresada, otorgada a la obra de arte. La historia del arte, lo sabemos, es también una historia de la exposición. Entre la presentación mural, característica de las colecciones privadas del renacimiento (realzar la posesión y la potencia material del poseedor) y el White Cube del museo moderno (celebrar el arte como abstracción y como ideal) se declina una relación compleja, que la atribución a la obra de arte de una funcionalidad evolutiva y en cada caso distinta codifica. Esta relación depende evidentemente de una preocupación de disposición y de respeto de la obra, pero también es la expresión o la afirmación de múltiples poderes: posesión de la obra de arte, capacidad para realzar, derecho de promulgar las condiciones que rigen la presentación o el acceso, todo para retomar los términos utilizados por el ensayista Brian O'Doherty (9), orientado hacia la "ideología" que acompaña el hecho de hacerse cargo del arte por parte de los museos. Esto, sin ni siquiera tener en cuenta los móviles subyacentes que desbordan el arte por todas

partes y van hasta emprender una *real politik*. "Nuestros motivos no son inocentes", declara Philippe de Montebello, director del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en un simposio internacional de título muy evocador, *Exposiciones- ¿vectores de lo político?* (10). Un punto de vista que desarrolla sin equívoco el comisario Hubert Glaser:

> "Las exposiciones han adquirido un estatus político, forman parte de los medios privilegiados mediante los cuales se documentan y se ilustran el entendimiento y la cooperación internacionales, la identidad nacional y regional, la continuidad histórica, la autoconciencia y el amor a la cultura de un estado." (11)

Expresado de manera más sobria: la museografía es de esencia política; bajos sus apariencias complacientes la generosa oferta de exposiciones activa a menudo una simbología de la dominación. ¿Servir al ojo para esclavizarlo?

Poco inclinado a suscribir el imperativo "museal" (o entonces para subvertirlo: Marcel Broodthaers y su ficticio *Museo de Arte moderno–departamento de las águilas*, Claes Oldenburg y su *Mouse Museum*, tan ficticio como el anterior, Daniel Buren, Michael Asher...) (12), el arte en contexto real contribuye de manera verdadera a reformar el sentido que ha podido dar a la "mise en vue" la historia del arte, una historia que también es la del triunfo progresivo del museo. Numerosos actos artísticos, a veces ilegales, van dirigidos contra el museo o contra unas exposiciones oficiales, en consideración de este posicionamiento reformador, lo que no es nada anormal. Jon Hendricks y Jean Toche, miembros neoyorquinos del AAG (guerrilla Art Action Group), descuelgan en el MOMA el 30 de octubre de 1969 el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevich: lo sustituyen por un manifiesto de su asociación denunciando el carácter manipulador del museo y piden su cierre mientras dure la guerra de Vietnam (13)... Una exposición en la era contextual del arte ya no es forzosamente la colocación de varios cuadros o esculturas en una sala de museo y dispuestos en un orden determinado. Que la exposición se apodere de la calle, que se introduzca en un desfile de

modas, en un concierto de música tecno o incluso, en el caso de Marcel Duchamp (*La Boîte-en-valise*), de Robert Filliou (*Galerie légitime*) o de la Nasubi Gallery, una maleta, un sombrero o la mochila de un artista, convertido en vendedor ambulante de su propio museo, está entendida por el artista como una fórmula de la que se tiene que hacer cargo y que tiene que dominar. Saliendo del museo, la obra de arte ya no está expresamente concebida para él y puede adherirse al mundo, a sus sobresaltos, ocupar los lugares más diversos, ofreciendo al espectador una experiencia sensible original. Viniendo menos de la clásica "mise en vue", que del acto que solicita del espectador una visión que nada predeterminaría, consagra un modelo de exposición libertaria apto para escapar de las convenciones. Modelo que viene del cansancio de la necesidad, para el artista, de deber componer con la institución y sus agentes, conservadores o comisarios de exposición. Recordamos los animados debates que agitaron a los pintores y suscitaron la formación de la Secesión vienesa en 1897, debates relativos a la constitución de tribunales de artistas, a la autoexposición y a que el artista se hiciera cargo de la presentación de sus propios trabajos. Recordemos, en el mismo orden de cosas, el principio de autoorganización que adoptaron, siguiendo la huella de Courbet y Manet, los impresionistas (casa de Nadar, boulevard des Capucines, en 1873), los futuristas (la exposición itinerante de 1912) y luego los dadaístas (Dada Messe, 1920). Tantos rodeos pioneros del *imperium* museográfico institucional, a contracorriente de la servidumbre que desembocarán, en el siglo XX, en unas prácticas de exposición que los artistas moldean a su antojo, ya se trate de exponer fuera del museo o simultáneamente dentro y fuera de éste.

La dialéctica del "site" y del "non-site" en un artista como Robert Smithson, conocido por sus realizaciones en exterior, directamente en el paisaje salvaje (*Spiral Jetty*, 1970), se nutre de este enfoque liberado de la exposición. El "non-site" de la galería de arte, donde se presentan elementos tales como materias, planos o fotografías, relativos a la obra ejecutada en su "sitio" real, el tejido natural, constituye entonces la evocación, la prolongación y una puesta en perspectiva a la vez estética y crítica. Una misma libertad, pero exacerbada, se encuentra en André

Cadere, mediante el uso de sus *Bâtons*, palos de madera decorados con anillos coloreados que el artista pasea consigo y que expone de manera muy programada según su humor. De una presentación de estos *Bâtons* (un "acontecimiento", según dice más que una exposición), Cadere apunta:

> "Esta exposición se ha desarrollado en cuatro sitios distintos: *a)* sin permiso, en una exposición de la galería Sonnabend; *b)* desde el primer día hasta el último de la exposición *Actualité d'un bilan* organizada por Yvon Lambert (sin estar invitado, pero con el permiso del organizador; *c)* en el escaparate y con la autorización de L. Darcy, panadero-confitero (calle de Seine, entonces el barrio de las galerías); *d)* en una tienda "retro": *Le Grand Chic parisien*, situada en este mismo barrio." (14)

Caducidad manifiesta de la jerarquía habitualmente instituida entre lugar museal y lugar no museal, obsolescencia de su diferenciación.

A esta recalificación de la "mise en vue", el arte contextual añade otra dimensión: va a re-visitar el enfoque sensible. El toque puede ser privilegiado. Así, *Bichos* de Lygia Clark, pequeños objetos sin otra razón de ser que la de ser cogidos en la mano y estrujados al igual que las *Poupées* que realiza en la misma línea Marie-Ange Guilleminot; en unas performances, Valie Export, Barbara Smith, Marina Abramovic... van hasta ofrecer su cuerpo a unas manos ajenas, Yoko Ono invita a los espectadores a trocear su ropa. El gusto, el olfato también se ven solicitados: *eat art* (15) de Daniel Spoerri, cocina de recetas elaboradas por artistas en el marco del restaurante *Food* de Gordon Matta-Clark...El oído, por fin, a través de las sonorizaciones públicas de Max Neuhaus, Bruno Guiganti o Erik Samakh...

Atentar contra la política tradicional de la visión que el sistema del arte instaura, sin sorpresa, es también para el artista explorar otras vías sensoriales, preludio a una investigación inédita de lo sensible.

Igual y de otra manera

Abrir el sentido y el alcance de la obra de arte, recurrir para ello a unos gestos que requieren un auténtico contacto, es reevaluar la noción de "sociedad". Es vaciar ésta de todo carácter abstracto y, para el artista, confrontarse a ella sobre el modo del contacto. El artista contextual tiene una concepción de orden "micro-político" (16) de la sociedad. Le da la espalda a las abstracciones y prefiere los seres. Es un cuerpo en presencia de otros cuerpos, siempre deseoso de una relación en directo.

La noción de "sociedad", etimológicamente entendida, subtiende la de asociación. La sociedad son los "socii", los "socios". Esta noción, asentada sobre el principio del estar-juntos, que distingue lo social (los que se agregan) de lo comunitario (los que se distinguen y se separan), supone un acuerdo tácito entre los miembros o al menos un reglamento con valor de código de vida pública. Dicho acuerdo reside tanto en la ley como en un imaginario social amansado con mitos fundadores, con consolidación y justificación idealistas, que asimila la sociedad a un complejo físico, pero a la vez "textual", como diría Pierre Legendre (17). La sociedad es vida, es lenguaje también, una lengua viva aprendida, hablada, transmitida y protegida. El arte es una de las formas de esta lengua que habla el cuerpo social: lenguaje de adhesión o de sometimiento en las sociedades arcaicas o totalitarias (el artista recicla el "texto" de la sociedad, subscribe el código simbólico dominante), lenguaje de la regeneración o de la renovación en las sociedades revolucionarias (en ellas el artista inventa o pone en valor unos signos inéditos o hasta entonces mantenidos apartados del código).

El estatuto del artista contextual, como miembro de la sociedad, es muy complejo, incluso equívoco, cuando lo apreciamos en el marco social en el que opera históricamente la sociedad democrática. Es un miembro del *demos*, un "socio" de pleno derecho: su acción puede tender a estrechar los lazos entre los miembros del cuerpo o a celebrar los valores de reparto y de respeto mutuo, valores inherentes al pacto democrático. Su reivindicada condición de artista, en cambio, reposa sobre la expresión de un rechazo parcial de la sociedad tal y como es,

sobre la constatación de una imperfección o de una perfectibilidad de ésta, en consecuencia, sobre el deseo implícito de una reforma de la que el arte puede ser uno de los vectores eficaces.

Si el artista contextual no existe sin la sociedad, en lo que da decididamente la espalda al mito romántico de la separación, sólo existe, como artista, por haber presentido, analizado o sentido lo que en esta sociedad pedía ser enmendado o mejorado. El "texto" que produce el arte contextual, en este caso, no tiene una naturaleza que excluya el estado de las cosas, sino que más bien es de naturaleza correctiva en el sentido en el que integra lo que se pudo llamar en otros lugares un "mejorismo". El artista contextual encarna a la vez la asociación y la disociación. Las fórmulas que propone a la sociedad son de una naturaleza doble y contradictoria: implicación, pero también crítica; adhesión, pero también desafío.

Hablaríamos demasiado rápido y muy mal si redujéramos el estatus del artista contextual al del oponente o del subversivo. Más que una oposición se trata de una postura en falso; más que de subversión, de una trasgresión con fines positivos. El "texto" social, el artista contextual, no lo "rescribe" evidentemente en su totalidad, no es en absoluto el equivalente de un legislador. Rectifica algunas frases por aquí y por allá. Cuando Mary Kelly decide exponer mediante registros el detalle de la vida material de una obrera inglesa (*Women and Work*, 1975, con Margaret Harrison y Kay Fido Hunt), se mete menos con la existencia del trabajo asalariado y con sus imperativos que con la explotación que resulta de su no limitación, de la que se aprovechan la patronal y el capital en su conjunto. El muro de bidones que levantan Christo y Jeanne-Caude en Paris, calle Visconti, después de la edificación del muro de Berlín (*Mur de barils de pétrole. Le rideau de fer*, junio 1962), tiene algo de compromiso crítico (oponerse a la separación autoritaria de Berlín y de Alemania) y de afirmación democrática (esta oposición es posible e incluso deseable). Semejante propuesta no es un acto de guerra en el sentido en el que tendría los medios de invertir o de modificar una situación (como lo sabemos, *Guernica* de Picasso no impidió la Guerra Civil española), sino más bien el signo de una preocupación y de una

vigilancia, acompañado de una puesta en relación directa del arte y de la historia presente.

Para el artista contextual modificar la vida social, contribuir a su mejora, desenmascarar convenciones, aspectos no vistos o inhibidos, es como hablar *igual* (como todo ciudadano al que concierne la vida pública en un medio democrático) y *de otra manera* (utilizando medios de orden artístico capaces de suscitar una atención más aguda, más singular que la que permite el lenguaje social). Se trata de hacer del lenguaje del arte un lenguaje a la vez integrado, por lo tanto capaz de ser oído, y disonante, es decir, cuyo propósito viene a poner en debate la opinión dominante. Aunar así conformidad y diferencia se explica por el deseo que tiene el artista de ser oído y de ver su discurso evaluado, incluso adoptado. Este rechazo de la autonomía y de no hablar más que para uno mismo es militante, en el sentido en el que el artista quiere actuar de manera concreta, como da fe su recurso a una práctica del arte en conexión estrecha con lo real. También es estético: genera una estética comunicativa, comunicación e intercambio con la sociedad aparentemente garantizados por la naturaleza simbiótica de la obra. La obra de arte en contexto real, en efecto, no se presenta nunca como una fórmula monádica que habla para ella misma o incomprensible. Sólo tendrá valor si es clarificadora. Recordamos la fórmula de Maurice Blanchot, arguyendo que la obra de arte "sólo puede ser entendida de manera obscura". Démosle la vuelta a esta fórmula para la circunstancia. Quitémosle al arte su predisposición a la intriga, a los espejismos y a los simulacros. Salgamos del vértigo de la incomprensión fascinante y volvamos al sentido declinado sin equívoco, sin riesgo de confusión.

Fórmulas de ágora

Para el artista contextual, lo hemos comprendido, se trata menos de imponer formas *stricto sensu*, nuevas o no, que de interactuar con el "texto" que toda sociedad constituye, texto por naturaleza inacabado y que ofrece siempre materia para la discusión, en el caso de la sociedad democrática –por excelencia la de la negociación, de la alternativa y del contrato social evolutivo. Que nos alejemos de las obras recurriendo a la imagen para preferir fórmulas gestuales, de exploración física o de confrontación directa, es entonces lógico. Sacrificar al rito de la imagen (o más bien del paso por la imagen), es sacrificar el contexto a su representación. Cualquier representación consagra si no un alejamiento, al menos un distanciamiento del objeto representado. En la caverna platónica del arte, la obra de arte, si allí la instalamos, maravillará por su potencia de ilusión, su potencial glorioso de simulación. Sacar la obra de la caverna es modificar su naturaleza, pasar de la forma que busca o produce el efecto plástico a una forma que abraza los hechos concretos para dar cuenta de ellos, para ponerlos en mejor perspectiva o someterlos a un examen crítico. Definiéndose el artista, en el mismo movimiento, como un ser de proximidad.

Unida a la de contexto, la noción de proximidad hace del artista un ser implicado. Como lo escribe el americano Dennis Oppenheim, en 1969, "Me parece que una de las funciones principales del compromiso artístico es empujar los límites de lo que puede hacerse y mostrar a los demás que el arte no consiste solamente en la fabricación de objetos para colocar en galerías; que puede existir con lo que está situado fuera de la galería una relación artística que es importantísimo explorar." (18). La exploración de esta relación artística, como diríamos de una relación amorosa, es el eje metodológico principal del arte contextual. Una noción como la de desplazamiento toma en este marco todo su valor: 1- Desplazamiento del artista para empezar. Como lo apunta el historiador del arte Michael Archer, a propósito de la segunda post-guerra, "lo que cambia (...), es la relación del artista con el sistema. Más que el desplazamiento de objetos de arte de un lugar a otro, constatamos el desplazamiento de los artistas mismos, que empiezan a viajar más lejos y con más frecuencia. El intercambio de ideas, los cambios de lugares, se convierten en una parte de la reevaluación extendida del contexto en cuyo interior el arte está hecho y entendido" (19). Consecuencias: la confrontación y el "comparatismo", la discusión de la noción de obra y su traslación del perímetro del espacio protegido (taller, galería, mu-

seo) al espacio de la realidad misma. 2- Desplazamiento de la actividad artística misma, dejando de apartarse, el artista se proyecta ahora en el corazón del mundo y de los suyos, posicionado para un trabajo que compromete prácticas de intersubjetividad, de reparto y de creación colectiva. (20).

Esta pulsión participativa o "agorética" del artista, requiere compromisos puntuales, políticos o éticos, a la vez que una atención permanente a la actualidad. Banalizada en los años 1950-60, mientras se imponen unos movimientos, como la Internacional situacionista, Fluxus o el arte conceptual (aunque este último, fascinado por la analítica del arte, se constituye rápidamente en arte de museo y de institución) (21), esta pulsión de proximidad fáctica entre artista y público designa las fórmulas artísticas contextuales como fórmulas de esencia política, politización del propósito que apela al compromiso solidario, al respeto humanista del prójimo o a propuestas que rozan lo insólito.

Para unos, es necesario que el artista "trabaje para el cambio social" (Metzger) o que "descomponga los significados que han perdido cualquier anclaje en la realidad" (Jan Swidzinski). Para otros, se tratará de militar por la paz o por la ecología (Nicolás Uriburu) o de hacer valer el derecho de las minorías raciales (Adrian Piper), los de las mujeres (siguiendo los pasos del *Feminist Art Program*, de 1971) o el de las minorías sexuales (Félix González-Torres), etc. En diciembre de 1969, Yoko Ono realiza en Londres, junto con John Lennon, *War is Over*. El cartel, colocado en Shaftsbury Avenue y en otras once ciudades del mundo, lleva en letras muy grandes la inscripción *War is Over!*, y en letras muy pequeñas debajo: *If you want it*. Al mismo tiempo, David Medalla propone que se utilicen los nuevos satélites de comunicación para difundir el sonido de personas dormidas repartidas a un lado y otro del telón de acero. Dos realizaciones nacidas de la guerra fría, cada una a su manera correlativa a la actualidad más inmediata e invitando a la toma de conciencia. En cada caso es la realidad la que da el *la*, realidad vivida como una oferta de acontecimientos, como el referente que va a utilizar el artista a su antojo. De ahí esta última cualidad del arte contextual: un arte del mundo encontrado.

II

La experiencia como regla artística

Como lo escribe Richard Martel, uno de sus más ardientes defensores y de sus mejores analistas (1), "el arte contextual supone la materialización de una intención de artista en un contexto particular" (2), el contexto particular que es la realidad. La "intención de artista" (el proyecto) que pretende "materializarse" (la obra de arte), está entonces dedicada al mundo de "fuera" sin lazo obligado con los espacios de arte tradicionales, de tipo galería o museo, mundo de fuera que presentimos ilimitado, mundo tal cual, a la vez político, económico y mediático.

Este amplio terreno a explorar, el artista contextual pretende apropiárselo. ¿Sus realizaciones? Se prohíben cualquier autonomía, rechazan caer en la estetización demagógica del buen gusto. Tal y como lo estipula Jan Swidzinski, cuya obra va a privilegiar las intervenciones, las confrontaciones directas con el espectador, las performances participativas, "el arte contextual se opone a que se excluya el arte de la realidad como objeto autónomo de contemplación estética" (3). Este destino natural que es la utilización de lo real por el artista, sin embargo, no le viene dado. Si el arte pertenece al campo de la realidad, que moldea a su medida, ésta lo desborda por todas partes. Utilizar la realidad es, aparte de tener que explorar un territorio más amplio que el del arte, decidir arbitrariamente impulsar en él una aventura de la contingencia que nada manda a priori y de la que no se sabe si será positiva; es za-

randear las adquisiciones de la creación artística y su reflexión pública sin poder medir de antemano las consecuencias. El físico Max Planck, con penetración, distingue el mundo real, dicho de otra manera, esta naturaleza objetiva que no conocemos en su totalidad (y que es probablemente vano esperar conocer algún día de manera absoluta), de las representaciones obtenidas por nuestra experiencia, lo que él llama "el mundo fenomenológico" (4). Este enfoque fenomenológico del mundo puede calificar la iniciativa artística contextual, por naturaleza incierta. Por su manera de surgir, sus polos de interés y su marco inusitado de expansión, el arte contextual tiene con qué sorprender al público. Aseguremos que también su naturaleza es capaz de sorprender al artista mismo. ¿Apropiarse el mundo real lo mejor posible con los medios que son los del mundo fenomenológico? Si el artista contextual se lanza en este proyecto, su inmersión en el orden de las cosas se revela entonces diversamente satisfactoria: a veces agregativa, polémica, a veces decepcionante. En todos los casos, sin embargo, existe un punto de paso obligado que no podemos evitar: el de la experiencia concreta.

Experimentar

La primera razón de ser del arte contextual arranca de un deseo social: intensificar la presencia del artista en la realidad colectiva. De muchas maneras –apoderarse de ella, estetizarla, politizarla...–, pero siempre en una perspectiva de implicación. La idea maestra: el mundo existe para que el artista aparezca en él en directo, sin intermediarios, mientras que su obra es la ocasión de un comercio frontal en el campo de la realidad. La "experiencia" es la vivencia de este comercio. Nace de una constatación sencilla: no se puede abordar lo real y luego actuar sobre ello sin conocimiento de causa.

Fred Forest, *150 cm2 de papel de periódico*, 12 de enero de 1972. En la página "Artes" del diario francés *Le Monde*, el artista, apasionado por la sociología y por la comunicación social, presenta un simple rectángulo vacío de 150 cm2. Única mención: "Fred Forest", en el borde inferior

derecho, a modo de firma. Debajo de este rectángulo, el artista ha añadido un texto eligiendo los mismos caracteres y el mismo cuerpo que los del periódico:

> ‹SPACE-MEDIA – Esto es una experiencia. Un intento de comunicación. Esta superficie blanca le es ofrecida por el pintor Fred Forest. Aprópiesela. Mediante la escritura o mediante el dibujo. ¡Exprésese! La página entera de este periódico se convertirá en una obra. La suya. Podrá, si lo desea, enmarcarla. Pero Fred Forest le invita a que se la mande (residencia Acacias, nº 4, L'Hay-les-Roses 94). La utilizará para concebir una "obra de arte mass- media" en el marco de una manifestación de pintura que tendrá lugar próximamente en el Grand Palais.›

Insólito para quien no está familiarizado con "el arte sociológico" (5), esta propuesta tiene varios registros encontrados. En el registro intervencionista, primero: el artista se sirve de un medio que no es habitualmente el suyo para ponerse en relación directa con el público, en este caso los lectores de un periódico nacional vespertino. En el registro relacional, después: Forest invita al lector a participar, incluso a entronizarse artista ("la página entera de este diario se convertirá en una obra, la suya.") En el registro estético: el rectángulo vacío viene a contrariar (por su forma) el contenido corriente y codificado del periódico. En el registro político: *150 cm2 de papel de periódico* deja a entender que el lector X de *Le Monde*, este anónimo poseedor de una energía potencial, pero sujeta, no se expresa como debería hacerlo ("¡Exprésese!"). Añadiremos, para terminar la lista de estos registros diversos, el de la "experiencia", término que utiliza, además, Forest y que le sirve de elemento de anuncio y de solicitación ("Esto es una experiencia"). En efecto, el artista no puede saber cuales serán el impacto y la continuación de su operación: ¿entusiasmo y participación para algunos lectores, indiferencia y oposición crítica para otros? En sustancia, el posicionamiento "experimental" que reivindica Forest se encuentra confirmado por la dimensión aleatoria de su iniciativa, probablemente perfilada por la

eficacia (recurso a un soporte mediático de envergadura), pero sin que sepa de antemano si tendrá éxito o, al contrario, será un fracaso.

La "experiencia" –en el origen, la *experientia* latina– deriva del término *experiri*, "hacer la prueba de", una prueba llevada a cabo de manera voluntaria y en una perspectiva exploratoria, cuya finalidad es "una ampliación o un enriquecimiento del conocimiento, del saber, de las aptitudes". Porque es una prueba, la experiencia tiene como naturaleza dinamizar la creación. Recurrir a ella permite aferrarse a fenómenos inéditos que el artista provoca y precipita, esperando de su desarrollo un aumento de expresión, una mejor comprensión del mundo y una posibilidad de habitarlo mejor. En esto la experiencia no deja de postular que la realidad, suma de hechos, de maneras de ser y de representaciones, es menos un espacio conocido que un conjunto complejo y parcialmente inexplorado: conjunto para sentir, para recorrer, para visitar y re-visitar, confrontándose de manera repetida con un contexto en apariencia conocido, pero sólo en apariencia. Cualquier posición en un contexto dado deriva de un conocimiento y es este conocimiento, esta petrificación de la posición mantenida, lo que la experiencia que funda el arte contextual quiere trastocar, recalificar, imponiendo confrontarse con un devenir con el que, por naturaleza, no se ha enfrentado todavía. Toda experiencia tiene algo de provocación. Y viene a provocar lo que ha sedimentado el orden establecido. Perturba lo que el orden de las cosas manda no trastocar, por tradición, pereza o estrategia.

Activar más que inventar

Experimentador en el alma, el artista que actúa en contexto real no tiene de inmediato el afán imperioso de inventar. *Lady Rosa of Luxemburg*, Luxemburgo-ciudad, primavera 2001: firmada por la artista croata Sanja Ivekovic, esta realización se presenta como una copia a tamaño natural de la *Gëlle Fra* ("La mujer de oro"), monumento local dedicado a los muertos de las dos guerras mundiales y símbolo eminente de la nación luxemburguesa. La copia de Ivekovic, colocada enfrente del original durante algunas semanas, con el aval de las autoridades (6), arbola esta única diferencia: muestra una Gëlle Fra, ya no con los rasgos de una Victoria común (lo que es la Gëlle Fra original), sino con los rasgos de esta misma Victoria embarazada (7). ¿Su sentido? Evidentemente es abierto y dirigido, aunque sólo sea por el título que dio la artista a la obra: referencia a la revolucionaria alemana Rosa Luxemburgo y llamada implícita a la emancipación femenina. Por lo demás, a lo mejor, un haz de alusiones: recuerdo del compromiso de las mujeres en las guerras, metáfora del mundo que se reproduce por y gracias a la mujer, triunfo de la vida sobre la guerra asesina, etc. Desencadenando un verdadero clamor de indignación, orquestado, entre otros, por los nacionalistas del lugar y diversas organizaciones que provenían de la Resistencia ("La Gëlle Fra, ¡No la toquen!"), también origina manifestaciones de apoyo, *Lady Rosa of Luxemburg*, va a obtener, durante seis semanas una intensa cobertura mediática y va a dar lugar a más de seiscientos artículos de prensa (8).

Con *Lady Rosa...*, Sanja Ivekovic no crea ex nihilo. Todo lo contrario; se reapropia un símbolo para reformular su sentido. Si la desviación formal está medida (la estatua original apenas está transformada, la artista se limita a dotar a la escultura de un vientre hinchado), tiene un efecto desmesurado, sin relación con la obra: activación sin igual de pasiones que van a expresarse en el Gran Ducado, de manera duradera, conflictiva, pero también constructiva –a través de la evocación de la Gëlle Fra , es, de manera más general, la condición de la mujer histórica y contemporánea la que se ve sentada en el banco de los acusados y rediscutida. Notemos que el interés suscitado por esta escultura en los medios de comunicación -¿efecto buscado por Ivekovic?- denota esta propensión a la intervención, específica del arte contextual. Pero aquí, más que a los actores institucionales del arte, es a la población, a la opinión pública a la que se dirigen. Se dedican menos a la historia del arte que a la historia a secas, a la "historia inmediata" sobre todo, de la que no sabemos por adelantado si permanecerá memorable.

Una obra semejante muestra, en todo caso, que las fórmulas artísti-

cas más radicales no son necesariamente las más eficaces. Si *Lady Rosa of Luxembourg* sabe movilizar las conciencias y excitar las mentes es, en primer lugar porque su factura es familiar (la escultura) y actúa en un medio conocido por el espectador (el monumento local al que transforma), conjunto sedimentado de la realidad en este caso y fragmento identificado del "mundo encontrado". Es también porque sugiere, en contra de la evidencia, el uso o la costumbre, la posibilidad de re-figurar éste. En términos de arte contextual, la experiencia se constituye en la inmediatez y en lo local. Exigiéndole al artista que se asiente en el espacio y el tiempo locales, esta experiencia requiere paralelamente unas prácticas tales como la observación, la agrimensura o la punción. El arte se convierte en práctica activa en tanto que reactiva. Recuerda formalmente el modelo económico del "flujo tendido" (en el que se acorta lo más posible el tiempo entre producción y consumo), mientras que el artista se aplica para adaptarse al medio, para extraer de él un propósito o un posicionamiento divergentes e inéditos. En el caso que nos ocupa, sentido y alcance de la obra, dependen, por lo tanto, menos de la forma final (el trabajo del albañil a la vista de la casa, para retomar una categorización aristotélica) que del trabajo del arte que se cumple en sí y en su tiempo propio (en el caso de *Lady Rosa*..., la sustitución de una estatua por otra y lo que esta sustitución engendra, en el día a día, de debates, puntos de vista a favor o en contra). Más precisamente expresado: el sentido, como el alcance de la obra, dependen del "complejo" que su puesta en forma y su presencia van a despertar, en este caso el nacionalismo, la relación con su simbólica patriótica, el militarismo o, al contrario, el pacifismo. Presentar la obra no es ofrecerle al público un objeto muerto. Un gesto semejante equivale más bien a poner en marcha y a accionar un mecanismo simbólico cuyos carburantes serían, por una parte el *momento*, por otra el *lugar*.

PROCESO

Si fuera necesario, este ejemplo muestra que el arte contextual tiene que ver con el tiempo de la confrontación inmediata y no renovable, tiempo de la tentación, de la acción y no de la contemplación. Se trata, en sustancia, de subrayar esta característica propia del arte llamado "en contexto real": su naturaleza "procesal". Más que formas o como formas, se le propone al espectador unos acontecimientos, una experimentación en vivo de lo dado. André Cadere, a propósito de los *Bâtons* que pasea con él, expuestos al azar de sus peregrinaciones, declara:

> "De este trabajo podemos esencialmente decir que lo produzco y que lo enseño, siendo esto el complemento de eso, constituyendo el conjunto una actividad cotidiana e inalcanzable. Por su cotidianeidad misma esta actividad no puede ser contada." (9)

Forjado en el siglo XX, sobre los pasos de Kurt Schwitters (las obras *Merz* del artista de Hanover) y de James Joyce (a través del concepto, en este último, de *Work in progress*, el "trabajo en elaboración", tomando es este caso valor de obra de pleno derecho), el término *Process Art* designa unos tipos de arte que valen primero o únicamente por su ejecución, ya se trate de representaciones teatralizadas, de happenings o de performances. En el caso del *Process Art*, la acción artística importa por lo menos tanto como el resultado obtenido. Apropiarse la realidad, viene a ser entonces activar en ella un "proceso", sea cual sea, y entrar en una temporalidad específica del mundo concreto confrontándose a su ritmo, así como conformándose en él. Por morfología, el arte contextual es un arte del acontecimiento, considerando el "mundo como acontecimiento", para citar a John Latham ("The-World-as-Event" (10)), acontecimiento en sí, como fórmula que surge. Pero también acontecimiento particular en el acontecimiento global que representa la realidad en su conjunto, aquí atacada. Lo que atesta, por ejemplo, la obra en forma de intervención de Gillian Wearing, titulada *Indicaciones de lo que quiere decirles y no indicaciones de lo que cualquiera le puede decir* (1992-93): en

la calle, esta artista inglesa, le pregunta a los peatones lo que desearían expresar en el momento, sin efecto de anuncio ni reflexión anterior. Para ello les da un rotulador y una cartulina donde escriben lo que desean. Simple declinación instantánea -un acontecimiento.

Esta apropiación procesal del artista vuelve el acto artístico contextual difícilmente controlable. Múltiples parámetros entran en juego, propios del artista (compromiso y presencia, elección o rechazo eventuales, agregación o repulsión, éxito o fracaso, renuncia o recuperación, etc.), pero también exteriores a él, particularmente todo lo que compete a la recepción de la obra. El filósofo Gaston Bachelard habla de "dinamología del contra" para significar que la ejecución de una obra de arte está siempre en deuda hacia un conjunto de resistencias: la del material, la que nace de condiciones materiales o psíquicas desfavorables para el artista o de condiciones de recepción hostiles... En el caso del arte contextual, aventuraremos que esta "dinamología del contra" llega a su punto álgido. Si se ejerce bien, mecánicamente, una dinamología del "pro" – este "pro-obra" que resulta de la voluntad que tiene el artista de producir, mal que bien, sea cual sea la oposición encontrada del negativo inhibidor ejerciéndose contra el positivo creador-, sin embargo, no podemos considerar nulas y sin efecto decisivo las circunstancias que le impone a la obra el complejo espacio-temporal en el que se desarrolla. Dado que el principio mismo del *process* implica que la dinámica del exterior repercuta instantáneamente sobre el carácter de la obra y ello de manera irreversible. Una obra clásica, realizada en estudio, puede corregirse. Una obra producida "en contexto real" depende, al contrario, de la realidad, la forma está determinada por los gajes que son los del mundo real en movimiento, mundo donde "lo accidental", para citar a Paul Klee, tiende a tomar el rango de "esencia" (11). Cosey Fanni Tutti, artista que perteneció en los años 1960-70, al grupo feminista COUM Transmissions, expresa muy bien esta idea en un comentario sobre su propia "manera":

"Mi trabajo siempre ha tenido como objeto la comunicación de las experiencias vitales, la pregunta "¿Por qué y cómo hacemos las cosas?", la tendencia que tenemos de someternos a las nociones convencionales y preestablecidas (...). No recuerdo haber decidido ser una artista *performer*. He sido atrapada en una espiral de experimentaciones, de exploraciones y de exorcismos que me ha conducido de manera natural a presentar acciones improvisadas únicamente guiadas por unas respuestas no premeditadas a la situación en la que me encontraba." (12)

La naturaleza "procesal" del arte contextual, viene a contradecir la primacía de la obra de arte objeto simbólico. Pone a mal la concepción del arte como inscripción de una forma en la duración. En esto no deja de invitar a una revisión de algunas de nuestras apreciaciones heredadas de la tradición tanto poética como estética, empezando por la cuestión de la obra como objeto o forma acabada. Del artista, en primer lugar, reclama la adhesión a lo que Paul Klee, que hizo de ello el principio de su creación gráfica, llamaba la "marche à la forme" (13). La contingencia de ocasión se hace primera, importa más que la del destino, crear equivale a ocuparse de hacer, y no, en primer lugar, a haber hecho (14). Sugiere también, en filigrana, la fecundidad de la experiencia, reanudando de paso y, más que nunca, con el significado primero de la palabra experiencia: "el intento que hacemos". En cuanto al estético, que se encuentra en la otra punta de la cadena, esta naturaleza "procesal" requiere de él un cuestionamiento de sus criterios académicos. Esta vez, la obra como objeto acabado se difumina ante la obra en curso, aprehendida como una situación. La obra auténtica, en verdad, es lo "obrado" y su tiempo real, no la eternidad posible de su exposición, sino el momento de su elaboración, tal y como lo escribe Stephen Wright, quien apunta la necesaria toma en cuenta de este "des-obramiento" para calificar la evolución del arte: "Siempre pensada como portadora de valor o como valor encarnado, la noción de obra se revela hoy en día (...) singularmente inadaptada para pensar la producción artística más contemporánea, cada vez más orientada hacia unos procesos abiertos" (15).

Un proceso abierto, por definición, es un desafío al programa, a lo previsible y por ello, un factor de enriquecimiento o de agrandamiento de la realidad. Un arte "procesal", por extensión, es una creación que fecunda el instante tanto como es fecundada por él, sobre un fondo de accidentes y de lo inesperado, este imprevisible, escribe Stephen Wright, que "designa el momento en el que, mediante la acción, *se produce ser*". Se trata, por lo tanto, de abandonar la visión jerarquizante del arte, heredada del Renacimiento, en particular la primacía dada no a la confección sino a la obra acabada, visión "en la que el proceso se ve despreciado en beneficio de la obra acabada", cuando convendría más bien hacerle justicia a la "actividad" (16).

Esta "actividad", propia del arte contextual y que animan los principios de acontecimiento y de experiencia, ocurre que algunos artistas la toman al pie de la letra. La obra se ve entonces sometida a un proceso cuya realidad es el arbitrio absoluto. El caso de Simon Starling aportará un ejemplo significativo (evidentemente no aislado) para ilustrar nuestro propósito (17). En el caso de este artista fuera de norma, la creación se caracteriza, en un principio, por lo insólito: transformación y refabricación de objetos, juego con las referencias, desplazamientos geográficos, correspondencias culturales. Pero también por sus efectos de rebote y de acumulación. Así, el 6 de abril de 1995, Starling encuentra en los parques del Bauhaus, en Dessau (Alemania), una lata de cerveza. Realiza nueve réplicas utilizando el aluminio de una silla diseñada por Jorge Pensi, al que inspiró el estilo Bauhaus y luego las expone tal cual. En 1997 realiza *Blue Boat Black*: dos doradas, dos salmonetes, una chopa, un pajel y tres pescados de roca que el artista pescó en el Mediterráneo, en una barca que construyó con la madera que provenía de una gola del National Museum of Scotland, en Edimburgo, cocinados utilizando el carbón que proviene de la incineración del barco y luego comidos en una inauguración...

Esos happenings a contragolpe no son de ninguna manera fruto del azar. Demostración con *Rescued Rhododendrons* (2000), otra obra contextual de Simon Starling. En un parque natural situado en Escocia, el artista arranca siete rododendros considerados localmente como una vegetación exótica. Los transporta con sumo cuidado en su Volvo ranchera hasta el sur de España, donde los vuelve a plantar. Hay que saber que el rododendro fue introducido en Inglaterra en 1763 por un botánico sueco, alumno de Linneo, Claes Alstroemer, a partir de plantas encontradas en la España meridional... Starling, con *Rescued Rhododendrons* vuelve a poner las cosas en su sitio original (utilizando, no sin malicia, como medio de transporte, un vehículo sueco). Su acto reviste una dimensión ecológica, pero también crítica que no deja de hacer alusión a las transformaciones, a veces aberrantes, que el hombre impone al orden natural. Otra demostración de coherencia "escondida" nos la proporciona *Burn-Time* (2000). En noviembre de 2000, en el transcurso de una inauguración, el artista cuece huevos en la réplica de una huevera diseñada en los años treinta por el diseñador Wilhelm Wagenfeld. Esos huevos fueron puestos algunos días antes en un gallinero instalado por Starling en Stronchullin Farm, en Escocia. Este gallinero, Starling lo construyó a partir de los planos del Wilhelm Wagenfeld Museum de Bremen, en Alemania, un edificio que primero fue utilizado como cárcel, luego como centro de detención para inmigrantes clandestinos y cuyo funesto destino, antes de su transformación en museo dedicado a Wagenfeld, gloria local, fue estar incendiado y bombardeado con huevos podridos en el transcurso de revueltas políticas locales...Al contrario del inventario al estilo de Prévert, los silogismos plásticos de Simon Starling, aparentemente absurdos, se revelan muy elaborados. ¿Su motor interno? La "concatenación" (del latín *catena*, cadena), es decir, la explotación de un encadenamiento de hechos concluyentes, que no se deben al azar, cuyo resultado es restablecer en sus derechos, de manera sorprendente, pero sin embargo dialéctica, una lógica inadvertida.

¿Las características esenciales de la obra de Simon Starling? Un principio circunstancial, para empezar. Cada realización nace de la singularidad de una situación de partida y se construye a partir de ella. La huevera de Wagenfeld es vista por Starling en el transcurso de un seminario en el Camden Art Centre de Londres, al que está invitado: uno

de los participantes la utiliza entonces para una demostración teórica. La madera del roble abatido de la villa Credner, casa de Leipzig, en el estilo Arts and Crafts, donde el artista es invitado a exponer, le sirve para realizar la copia de la *Swann Chair* de C. F. A. Woysey, eminente representante, precisamente, del estilo Arts and Crafts; el objeto que realiza Starling aparece como un homenaje legítimo, in situ, a un estilo de decoración que él mismo viene a enriquecer otra vez a más de un siglo de distancia. Esta atención otorgada a la contingencia, hace del arte una práctica no predeterminada, incluso aventurera. Segunda característica: la experimentación, la idea de que se trata de sentir algo. Experimentación que implica unas actuaciones no limitadas a priori, que reclaman del artista una auténtica implicación. Para llegar plenamente a su fin, una realización como *Jardín colgado* (1999), amplia meditación por episodios sobre la colonización cultural y los viajes de descubrimiento, requiere que el artista deje Europa, su lugar habitual de residencia, para irse a América del Sur, donde tiene que buscar diversos materiales y que se vaya luego a Australia, donde expone. A menudo muy desplegadas en el espacio como en el tiempo, convertidas de algún modo en artefactos "geográficos" tanto como "cronológicos" (a la manera de las obras "andadas", de Richard Long, Stanley Brouwn, Hamish Fulton o Stalker, en otro registro, que sacan su sustancia de un desplazamiento físico en el espacio, que lo es también en el tiempo, pero un tiempo que ocupamos deambulando, que buscamos vivir y no abolir), las realizaciones de Starling adquieren a la vez el estatus de pruebas, de acontecimientos y, por extensión, de historias. Describir una obra de Simon Starling es, aparte de constatar ejercicios singulares y a menudo delicados, contar una historia en la que el artista se mueve como un personaje en una novela de aventuras, proyectado de una peripecia a otra; es un poco como contar un cuento o algún relato de transiciones a veces inesperadas. Suficiente para darle crédito a este propósito del artista, a menudo repetido: "son los rodeos los que hacen la vida interesante". Toda deriva es experiencia y viceversa. (18)

Conexiones

Ensamblar arte y vida cotidiana. Experimentar lo real. Re-visitar la cultura occidental, pero sobre todo para usarla como instrumento, habiéndose enfundado el traje del aficionado ilustrado y sagaz. Tales son los móviles de la obra para Simon Starling. Re-escribir la historia también poniendo en correspondencia objetos o situaciones unidos en los hechos, pero de manera todavía difuminada o escondida, por no conforme a las mentalidades y a los usos taxonómicos en curso. Las concatenaciones, firma de una estética propia, son muestra de un deseo de unión. Su objetivo, dice Starling, es "imponer una estructura a los acontecimientos que no están forzosamente unidos" (19), sabiendo que lo importante en este caso es restablecer lazos desapercibidos y no innovar. ¿El artista como creador? Como conector más bien.

El ejemplo de Starling, entre otros del mismo orden, instruye sobre una categoría particular de obras cuya forma no debe nada a una investigación libre o a una inventiva pródiga. A falta de poder apropiarse lo real en bloque, procedemos por intermitencias, por impulsiones, por engaños, por guiños dirigidos e infiltraciones locales. Esta actividad artística, caracterizada por la dispersión, recuerda la práctica del test (el mundo a prueba) o la de la encuesta (preguntamos, nos informamos, por no detentar de manera infusa una verdad). Querida por el poeta Edouard Glissant, se asimila mentalmente a este "pensamiento de archipiélago", modo de pensamiento "que consiente la práctica del recoveco", inclinando para el fragmento más que para la totalidad y representándose la realidad como un universo hecho de migajas o hecho de trozos dispersos. Otro aspecto: la renuncia a la pureza plástica. Inútil en este terreno rastrear las nociones de belleza, de conexión y la puesta en fase. Todo ello en nombre de un enfoque experimental de la realidad, de la que es admitido que no debe conocer ninguna exclusiva. Uri Tzaig, artista israelí, guiado por un afán, según sus propias palabras, de "re-experiencia", hace que se juegue un partido de fútbol con dos balones, con objeto de reinterpretar las reglas o de observar como reaccionan unos futbolistas cuya técnica depende estrechamente

de una práctica codificada (*Play*, 1997). En 1991, Maurizio Cattelan, por su parte, crea y luego introduce en diversos torneos italianos un equipo de fútbol –y no cualquier equipo:

> "He reunido un equipo real de fútbol compuesto por trabajadores senegaleses que viven en Italia. El "AC Forniture Sud" estaba implicado en los torneos regionales. El nombre del sponsor escrito en las camisetas del equipo era un slogan nazi: Rauss! ("¡Fuera!")" (20)

La experiencia causará sensación y suscitará debates que van mucho más allá del campo del deporte, relativos a las cuestiones de la inmigración, de la xenofobia y del racismo. En lugares públicos, Noritoshi Harakawa hace posar a parejas aparentemente muy convencionales. En realidad, debajo de la ropa, los cuerpos están unidos por el sexo, están haciendo el amor, mientras que el artista desbarata las apariencias y falsifica la oposición común entre intimidad y espacio público. Con su *Squeeze Chair* (1997), un sillón dotado de un mecanismo de inflado-desinflado que permite a una persona inválida encontrar sensaciones perdidas, la americana Wendy Jacob asocia a su arte una dimensión ortopédica, propulsando al mismo tiempo su creación en el perímetro del arte entendido, según Thierry Davila, como "laboratorio" (21). En cuanto a Jean-Luc Moulène, expone en varias ocasiones, durante el año 1999, sus *Objets de grève*, pedidos a distintos productores sociales, que con ocasión de un conflicto social realizaron objetos insólitos o desviados de su función original: unas canicas vendidas como moneda de solidaridad por los trabajadores de una empresa que fabrica cojinetes; unos cigarrillos Gauloises rojos y no azules, fabricados por los obreros de la Seita de Pantin, en lucha contra el cierre de su fábrica; unos billetes de tren con la estampilla "clase cero"... Tantos artistas que tienen en común, retomando las palabras de Pascal Nicolas-Le Strat, "liberar la creación de su boato conclusivo, proponiendo otra modulación, a la vez más intensiva y extensiva" (22). O también, como lo decía Gustav Metzger, artista cuya vocación fue atacar sin descanso el sistema capitalista ("Objetivo: actuar sobre la conciencia social del espectador; exacerbar las tendencias radicales existentes; estimular una actitud más crítica"), instalarse "en la situación con el espíritu de un trabajador que cumple con un oficio necesario" (23). Sabiendo que se trata, en todos los casos, de no situarse nunca a distancia del mundo y permanecer conectado a él.

La experiencia como factor de expansión

Este afán de una conexión imperativa con el mundo puede parecer evidente. No es así. La tradición idealista del arte ha colocado a éste durante mucho tiempo fuera de ámbito. Lo que exige el dispositivo mental idealista es que el artista se dedique a las abstracciones, se abandone a la vacuidad del imaginario. ¿Qué es la "conexión", por comparación, sino *el rechazo del alejamiento*, la elección operada por el artista de una presencia motivada y actuante en el mundo? En vez de aislarse, el artista prefiere ir al ágora, a la fábrica, a los mítines, a las salas de redacción, a la enfermería, a todas partes donde pueda encontrar materia para entrar en relación con el otro. Antes que trabajar apartado, en ese espacio confinado que es el estudio, el artista crea en vivo, en el corazón de las cosas. Antes que desarrollar un discurso de "quedante", para retomar la expresión de Michael Fried, a través de obras que plantean un problema desde el punto de vista de la interpretación y que no se entregan, el artista va a preferir fórmulas legibles o cuyo impacto apunta a algo eficaz, busca una co-implicación: provocación directa del público, confrontación sin intermediario con el espacio colectivo, fórmulas que inducen a una participación del espectador... Fórmulas que desbordan el marco de los sentimientos estéticos estándar y de la percepción clásica de la obra.

La dinámica de la conexión propia del artista que obra en contexto real es frecuentemente del orden de la reivindicación. Resulta de una posición menos estética que política. Es un compromiso, en el seno del cual, el artista deja la parte decisiva al otro, convertido en colaborador voluntario o involuntario. A veces hablamos de "otrismo" para designar este principio de colaboración, un término que nos remite a la

solicitación directa, inmediata y reivindicada del otro, generalmente el espectador de la obra, del que se pretende que interactúe. Así el Group Material, en Nueva York, en los años 1970, con *The People's Choice*, una exposición compuesta por lo que trae el público, o del artista francés Jean-Baptiste Farkas, que interpela así al espectador en la tarjeta misma que anuncia sus exposiciones: "Ven a ayudarme a realizar el contenido de mi exposición" (24). Duchamp decía que "son los que miran los que hacen los cuadros", lo que significaba, entre otras cosas, que la obra permanece inacabada, mientras no ha recibido por parte del público, aparte de la sanción de su apropiación, su sentido, evidentemente relativo. Esta propuesta vale también para este arte "otrista" que es el arte contextual, con una salvedad: el que mira es actor, más actor en todo caso que en el marco de una relación de mera contemplación donde se juega, en primer lugar, alguna economía espectacular. La intervención de otro no se suscita sin complicar la realización misma de la obra, que deja de ser objeto privado del artista, por así decirlo, y se convierte en la ocasión de un gesto aventurero o de encuentros, en definitiva de una experiencia inédita del arte que tiende a enriquecer el método.

Esta dinámica experimental, constitutiva del arte contextual, es probablemente la mejor garantía de su continuidad, por un momento al menos –mientras no se haya agotado la realidad. Por una parte, implica una ruptura con la tradición, las tradiciones que suponen por definición la aceptación de lo dado y la renuncia a discutirlo.

Experimentar es añadir algo nuevo (lo que está puesto a la luz), pero también algo posible (lo no advenido, todavía por nacer). Por otra parte, engendra un efecto de expansión que explica el crecimiento no sólo matemático (siempre más), sino también morfológico (siempre otro) del arte contextual con este corolario: la incapacidad en la que se encuentra para alojarse en unos intermedios acabados o en unas formas prescritas. Experimentar, mientras que el artista coge con el cuerpo la contingencia de las cosas –o lo que es lo mismo, el acto por el cual y gracias al cual, el arte mismo, indefinidamente, se ve relanzado.

III

Actos de presencia

Acontecional por naturaleza, el arte realizado en contexto real es para el artista, en primer lugar, una actuación de su presencia. Numerosas obras contextuales se caracterizan por este gesto elemental: el artista ofrece su cuerpo al público, cuerpo que se convierte en su firma, en su grafo. Primer objetivo: hacer acto de co-presencia, habitar el mundo, moverse en él, obrar sin intermediario. Sin embargo, el acto de presencia se acompaña en la mayoría de los casos de una solicitud de implicación del público. Que venga a ocupar la calle, una empresa, las columnas de una revista, sea cual sea el lugar o el soporte elegido, el artista se mete, mediante su gesto, en un acto de confrontación dirigido, en un diálogo con la colectividad. El arte contextual trastoca, por lo tanto, la relación tradicional entre arte y público. Reconfigura el destino del arte, que sobrepasa así el campo de la mera contemplación y recalifica la noción de "arte público".

ESTAR AHÍ (UNO MISMO, SIGNO Y FIRMA)

¿Hacer acto de presencia? Algunos artistas se conforman con este imperativo que valdrá también como método. Algunos ejemplos. Keith Arnatt, *Trouser Word Piece*, 1972: el artista se inmoviliza en distintos lugares de Londres, con esta pancarta en la mano: "I'm A Real Artist.". El artista de Niza, Ben, en la misma época, se auto-expone él también: